

*Revista de Literatura, 2010, enero-junio, vol. LXXII, n.º 143,  
págs. 11-32, ISSN: 0034-849X*

## GÉNEROS LITERARIOS Y LITERATURA COMPARADA

GERMÁN GARRIDO MIÑAMBRES  
Universidad Complutense

### RESUMEN

Al abordar el estudio de tradiciones poéticas entre las que no han mediado relaciones probadas de influencia, la comparatística actual exige un replanteamiento del género literario como entidad histórica. Jean-Marie Schaeffer denomina «análogos» a los términos genéricos empleados por la literatura comparada para designar obras que no comparten vínculos históricos probados. Puesto que el referente de estos términos genéricos es un modelo ideal sin realización efectiva en el texto, la propuesta de Schaeffer no esclarece si existe un límite para su aplicación, lo que priva en realidad a los géneros análogos de todo valor descriptivo. Como solución, el autor propone recurrir al concepto de presuposición poética, avanza en su momento por Jonathan Culler para contrarrestar los efectos de la intertextualidad. La presuposición poética permite establecer un vínculo indirecto entre el texto y el modelo ideal que actúa como referente de los géneros análogos, tal y como demuestra el controvertido caso de la *Novelle* alemana.

**Palabras clave:** Géneros literarios, Literatura comparada, Intertextualidad, Poética, *Novelle*.

### LITERARY GENRES AND COMPARED LITERATURE

#### ABSTRACT

In approaching the study of poetic traditions among which established relationships of influence have not mediated, current comparatistics requires a reconsideration of the literary genre as a historic entity. Jean-Marie Schaeffer names as «analogic» those generic terms used in compared literature to designate works that do not share proven historical links. Given that the referent of those generic terms is an ideal model without effective realization in the text, Schaeffer's proposal does not clarify whether there is a limit for its application, which in reality deprives the analogic genres of all descriptive value. As a solution, the author suggests to turn to the concept of poetic presupposition, already advanced in his time by Jonathan Culler to counteract the effects of intertextuality. Poetic presupposition allows the establishment of an indirect link between the text and the ideal model that acts as a referent of the analogic genres, as illustrates the controversial genre of the german *Novelle*.

**Key words:** Literary genres, Literary comparatistics, Intertextuality, Poetics, *Novelle*.

Numerosas y conocidas son las razones que justifican el protagonismo de los géneros literarios en el campo de estudio de la literatura comparada. La crítica encuentra en ellos los elementos vehiculares que fijan y certifican las relaciones de préstamo e influencia entre tradiciones de latitudes y épocas distintas. Los géneros proporcionan además una base para la organización de la historia literaria en función de unidades que sobrepasan el estrecho ámbito de las literaturas nacionales y demuestran la necesaria porosidad de estas. Hablamos de la historia del soneto en occidente porque nos es posible reconstruir el itinerario de vicisitudes por el que esta forma poética se divulga desde Italia al resto de Europa, pero también porque los textos de Petrarca, Garcilaso o Andreas Gryphius presentan coincidencias en su forma y contenido que justifican su agrupación bajo un mismo término genérico. La preeminencia de la perspectiva diacrónica en los estudios de literatura comparada parece demandar la existencia de unidades organizativas de naturaleza histórica<sup>1</sup>. Pero al mismo tiempo puede afirmarse que la literatura comparada no es sólo un ámbito más en el que se constata la existencia de los géneros literarios, sino más bien el terreno en el que la relación entre texto individual y concepto genérico puede ser definitivamente verificada. El problema de la adscripción genérica ha ocupado desde hace largo tiempo a la teoría literaria, pero las dificultades que plantea esta cuestión se han visto multiplicadas en el marco de la actual literatura comparada, cuando se hace más apremiante que nunca definir criterios que permitan agrupar obras pertenecientes a tradiciones poéticas diversas. Es evidente, por ejemplo, que el uso del término «novela» no se rige por los mismos criterios si su empleo se limita a obras como el *Quijote* o el *Trystam Shandy* que si se aplica también a un texto de la literatura clásica china como *The Dream of the Red Chamber* (Hunlumen)<sup>2</sup>. En el segundo caso no existe una tradición poética común que fundamente la existencia de similitudes entre los individuos del mismo género, sino que estas se plantean exclusivamente sobre la base de una analogía previamente establecida, cuando el lector cree reconocer en el texto chino las características identificadoras del género. Entre las labores prioritarias que se le plantean a la comparatística figura esclarecer si existe un límite para el establecimiento de esas analogías, es decir, si resulta factible formular un criterio de pertinencia para el uso de categorías genéricas que desbordan el ámbito de una sola tradición poética. El presente estudio se enmarca también en el proyecto de fundamentar unos procedimientos de adscripción genérica en el contexto de la literatura mundial. Partiendo sobre todo de

<sup>1</sup> FECHNER, Jörg-Ulrich. «Permanente Mutation. Betrachtungen zu einer offenen Gattungspoetik». En: HORST Rüdiger (ed.). *Die Gattungen in der vergleichenden Literaturwissenschaft*. Berlín: Walter de Gruyter, 1974, pp. 1-31, p. 11.

<sup>2</sup> MINER, Earl. *Comparative poetics. An intercultural Essay on Theories of Literature*. Princeton: Princeton University, 1990, p. 140.

las premisas desarrolladas por Jean-Marie Schaeffer<sup>3</sup> en su ya clásica monografía, me detendré en algunas de las conclusiones alcanzadas por el autor francés para ampliar aquellos aspectos que más afectan a los intereses de la literatura comparada.

Para entender el modo en que la literatura comparada ha abordado en el pasado el tema de la adscripción genérica es necesario tener presente que esta cuestión está íntimamente ligada a otra de carácter más general, el problema de las relaciones literarias, un asunto que afecta a la legitimación misma de la literatura comparada como disciplina filológica<sup>4</sup>. La comparatística tradicional fija como es sabido el requisito para el establecimiento de un vínculo relacional entre dos textos en la existencia de un caso probado de influencia. Según la antigua escuela positivista, el estudio de las relaciones entre dos obras de épocas y latitudes diversas sólo se justifica en el caso de existir un vínculo genealógico entre ambas, por muy indirecto y remoto que este pudiera ser<sup>5</sup>. De este modo, la filosofía neoplatónica resulta relevante para la lírica española del siglo de oro en la medida en que puede demostrarse la divulgación de los autores italianos en la península a través, entre otros, de Pietro Bembo o Castiglione, mientras que la obra narrativa de E. T. A. Hoffmann merece ser tomada en cuenta en la valoración de Edgar Allan Poe desde el momento en que se sabe que el segundo autor conoció y leyó al primero. Consecuente con este principio, la comparatística tradicional supedita también las relaciones de pertenencia entre texto y género al requisito de las relaciones genealógicas probadas: todos los textos pertenecientes a un género mantienen relaciones de préstamo e influencia que vinculan a las obras a través del espacio y el tiempo. Para sostener la pertenencia de un texto a un género debe por lo tanto demostrarse antes la existencia de un nexo genealógico entre la obra y la tradición genérica. Así, la afirmación de que el *Simplicissimus* pertenece al género de la novela picaresca se apoya en la constatación de que esta forma original de la literatura española se divulga durante los siglos XVI y XVII desde los Países Bajos por toda Europa Central bajo la denominación de *Schelmenroman*. El reconocimiento de unos rasgos temático-formales comunes al *Lazarillo*, el *Guzmán de Alfarache* y la obra de Grimmelshausen se apoya en la demostrada presencia de unos vínculos genealógicos entre los distintos ejemplares del género. Cualquier intento de ampliar el

<sup>3</sup> SCHAEFFER, Jean-Marie. *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*. París: Éditions du Seuil, 1989 (*¿Qué es un género literario?* Bravo Castillo, Juan; Campos Plaza, Nicolás (trad.). Madrid: Akal, 2006).

<sup>4</sup> SWIGGERS, Pierre. «Innovación en el estudio de la literatura». En: ROMERO LÓPEZ, Dolores (ed.). *Orientaciones en literatura comparada*. Madrid: Arco, 1998, pp. 139-148.

<sup>5</sup> Método inicialmente desarrollado por Brunetière, quien como es sabido sitúa ya los géneros en el centro de su interés (*Études critiques sur l'histoire de la littérature française*. París: Hachette, 1899).

ámbito de existencia del género «novela picaresca» exigiría el previo descubrimiento de una ramificación en el desarrollo histórico de la tradición genérica. Matiza el estricto positivismo de la comparatística tradicional la creciente aceptación a comienzos del siglo XX de unas «formas elementales» de la representación poética. Junto a los géneros literarios entendidos como realidades históricas cronológicamente delimitadas existirían unas disposiciones que necesariamente orientan toda composición poética. Responde en buena parte esta creencia a la recuperación de la teoría de los géneros de Goethe y su célebre distinción entre unas formas naturales de la poesía (*Naturformen*) y unos tipos genéricos (*Dichtarten*)<sup>6</sup>. No respetando siempre la formulación original de Goethe, las formas naturales se identifican con la tríada épica-lírica-drama, reservándose el tratamiento de formas históricas al resto de denominaciones genéricas<sup>7</sup>. Aunque la separación entre formas naturales y tipos genéricos dista mucho de responder en la mayoría de los casos a un criterio claro<sup>8</sup>, es evidente que la relación de pertenencia que mantiene el texto difiere de forma notable en uno u otro caso. El ámbito de existencia de las *Naturformen* no depende de la red de vínculos genealógicos que relaciona a los textos individuales. Se trata más bien de actitudes asociadas a una determinada actitud vital o concepción del mundo, por lo que puede incluso darse el caso de que en una misma obra concurren dos formas elementales distintas. La vinculación del texto a una *Naturform* no es por lo tanto verificable mediante los criterios filológicos tradicionales de préstamo o influencia. Lo épico, lo trágico y lo lírico son más bien abstracciones de las que el texto participa con independencia de cual sea su filiación histórica.

Un procedimiento distinto y hasta cierto punto opuesto de adscripción genérica al seguido por la comparatística tradicional es el que se generaliza a partir de los años sesenta al amparo del estructuralismo y la tipología textual. Frente a la azarosa proliferación de denominaciones genéricas que

<sup>6</sup> El principal responsable en la recuperación de la teoría de Goethe es Julius Petersen («Zur Lehre von den Dichtungsgattungen». *Festschrift August Sauer*. Stuttgart: Metzler, 1925, pp. 72-116).

<sup>7</sup> Con el nombre de poética morfológica (*Morphologische Poetik*) se conoce el conjunto de propuestas teóricas que, apoyándose en los escritos de Goethe, formula una teoría de los géneros inspirada en la evolución de las formas naturales. A diferencia de Brunetière, los principales valedores de la poética morfológica (MÜLLER, Günther. «Morphologische Poetik». *Hélicon*, 1944, vol. V, pp. 1-22; VIÉTOR, Karl. «Probleme der literarischen Gattungen». *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 1931, vol. 9, 3, pp. 425-447) recurren a la evolución de las formas naturales sólo como imagen ilustrativa, siendo en todo momento conscientes de que las clasificaciones biológicas y las culturales responden a criterios bien distintos.

<sup>8</sup> No al menos hasta las decisivas aportaciones de STAIGER, Emil. *Grundbegriffe der Poetik*. Zurich: Atlantis, 1956; LÄMMERT, Eberhart. *Bauformen des Erzählens*. Stuttgart: Metzler, 1955.

presenta toda tradición literaria, el estructuralismo plantea una clasificación sistemática basada en elementos immanentes del texto. El componente que aglutina a los ejemplares de un género ya no es la existencia probada de relaciones genealógicas, sino la presencia recurrente de constantes estructurales que acreditan la auténtica filiación genérica de la obra. De este modo, el conjunto de elementos paradigmáticos que conforman la definición del género se manifiestan de forma invariable en todos y cada uno de los textos que reciben la misma denominación. La relación entre texto y género que resulta de ello puede definirse como ejemplificativa, toda vez que el texto se convierte en ejemplo de la clase genérica a la que pertenece. Muy pronto, y gracias sobre todo a la fundamental aportación de Austin y Searle, esos elementos paradigmáticos de los que se extrae la definición del género pasan a emplazarse en el interior del acto lingüístico del que participa todo texto. Llevada a su extremo, la tipología textual plantea una absoluta equiparación entre clases textuales literarias y no literarias, pues en ambos casos el elemento identificador del género se localiza en los componentes paradigmáticos del texto. Es fácil apreciar, sin embargo, que mientras en una clase textual como la sentencia judicial la correspondencia entre los elementos definidores del género y el texto individual supone una condición necesaria para la designación genérica del texto, en los géneros literarios la no coincidencia entre los rasgos genéricos y los elementos textuales no sólo cae dentro de lo posible, sino que de hecho constituye un medio necesario para propiciar la evolución del género. Esta evidencia bastó para que la tipología textual terminara reconociendo la dinámica particular entre tradición e innovación que distingue a los géneros literarios de los no literarios. Un modo de intentar hacer justicia a ese estatus diferencial será la adopción de la teoría de los parecidos familiares de Wittgenstein como criterio regulador de las relaciones entre texto y género<sup>9</sup>. En lugar de exigir al texto la reproducción uniforme de los componentes genéricos, se cede un margen de variación sobre un número limitado de elementos, de tal modo que basta con que el texto acredite la presencia de este o aquel rasgo para justificar su denominación genérica. Del mismo modo que las *Naturformen* de Goethe suavizaban el riguroso positivismo

---

<sup>9</sup> WITTGENSTEIN, Ludwig. *Philosophische Untersuchungen*, Werkausgabe. Frankfurt del Main: Suhrkamp, 1953, vol. 1, parte I, pp. 66-71. Se ha señalado con frecuencia la necesidad de readecuar la teoría de los parecidos familiares para poder aplicarla al ámbito literario. Alastair Fowler entiende que el establecimiento de una analogía entre el género y la categoría familiar debería empezar aclarando cuáles son los vínculos entre los miembros familiares en el caso del género literario, vínculos que, en opinión de Fowler, se fundamentan en la tradición: «This very possibility of return to earlier paradigms constitutes a difference that makes literary genres more coherent than some other families». FOWLER, Alastair. *Kinds of Literature. An introduction to the theory of Genres and Modes*. Oxford: Clarendon Press, 1982, p. 44.

de la comparatística tradicional, la teoría de las familias corrige la adscripción ejemplificativa de la tipología textual.

Así pues, mientras la comparatística tradicional maneja un procedimiento de adscripción basado en la existencia probada de relaciones genealógicas, la tipología textual emplea uno que parte de las condiciones enunciativas del texto como acto comunicativo. Las evidentes limitaciones de ambos procedimientos han sido ya suficientemente puestas de manifiesto por parte de la crítica. En el caso de la literatura comparada, bastó que se cuestionara el principio de influencia como elemento determinante de las relaciones literarias para que los vínculos genéticos perdieran también su función como elemento regulador de la adscripción genérica. Desde los años sesenta la comparatística inicia una profunda revisión de sus bases metodológicas orientada fundamentalmente a clarificar el concepto de relación literaria más allá de los casos probados de préstamo o influencia<sup>10</sup>. En fecha posterior, la ampliación del paradigma manejado por la literatura comparada se ha enriquecido con los conceptos de intertextualidad por un lado y de polisistema por otro. La intertextualidad desautoriza la pretendida autonomía del texto literario demostrando que, como creación de lenguaje, está insertado en un tejido ilimitado de alusiones e implicaciones, el intertexto<sup>11</sup>. La teoría de los polisistemas, por su parte, concibe la literatura como una pluralidad de sistemas interconectados que forman una estructura dinámica y abierta<sup>12</sup>. De este modo puede fundamentarse el estudio de fenómenos semejantes, pertenecientes a tiempos o latitudes distantes, entre los que no se ha constatado relación genealógica alguna. Esta ampliación del concepto de relación literaria se tradujo en una lógica superación del principio de adscripción genérica. Si es lícito establecer relaciones entre obras que no mantienen vínculo genealógico alguno, también resulta factible aplicar una denominación genérica más allá del estrecho ámbito de las obras entre las que cabe establecer relaciones probadas de préstamo o influencia.

También el procedimiento adscriptivo puesto en juego por el estructuralismo y la tipología textual ha merecido un severo correctivo que afecta sobre todo a la pretensión de equiparar géneros literarios históricamente

---

<sup>10</sup> DURISIN, Dyoniz. «Die Wichtigsten Typen literarischer Beziehungen und Zusammenhänge». En: ZIEGENGEIST, G. (ed.). *Aktuelle Probleme der Vergleichenden Literaturforschung*. Berlín: Akademie Verlag, 1968, pp. 47-58 y DURISIN, Dyoniz. *Vergleichende Literaturforschung*. Berlín: Akademie Verlag, 1972.

<sup>11</sup> Como se sabe es Julia Kristeva quien toma originalmente la noción de Bakhtin para hacer referencia al hecho de que «toute texte se construit comme mosaïque de citations, toute texte est absorption et transformation d'un autre texte». (*Semiotiké*, París, Seuil, 1969, p. 85).

<sup>12</sup> El principal impulsor de esta teoría, Itamar Even-Zohar, utiliza el concepto de transferencia para designar las relaciones que se establecen entre los diferentes sistemas o polisistemas, «Polysystem Theory». *Poetics Today*. (n.º especial *Polysystem Theories*), 1990, vol. 11, n.º 1, pp. 22-25.

delimitados con variantes estructurales del texto. Si bien resulta factible tipificar el conjunto de elementos paradigmáticos que intervienen en la enunciación del texto literario no hay ninguna razón que permita identificar esos elementos con la existencia de géneros literarios circunscritos a una determinada tradición histórica<sup>13</sup>. La elección entre la primera o la tercera persona o entre el estilo directo o el indirecto pertenece a las alternativas que necesariamente se le plantean a cualquier texto narrativo sea cual sea su procedencia. Diferente es el caso las de denominaciones que, como la novela pastoril, la epistolar o la picaresca, no señalan modalidades enunciativas del texto. Cada una de ellas responde a un criterio identificativo distinto y su única finalidad es la de designar un corpus textual históricamente delimitado. La tipología textual describe los géneros a partir de rasgos pertenecientes a los distintos niveles del acto comunicativo en el que interviene el texto. Nada obliga sin embargo a pensar que la denominación genérica contenga necesariamente información sobre la totalidad de niveles que forman el acto comunicativo tal y como erróneamente sostiene entre otros Wolfgang Raible<sup>14</sup>. Por el contrario, es fácil constatar que el género «carta» se caracteriza a partir de rasgos pertenecientes al nivel pragmático del acto comunicativo y no contiene información relevante acerca del nivel semántico, al contrario de lo que sucede con un género como la «novela de formación». En consecuencia, puede afirmarse que no es la totalidad de la identidad textual la que queda subsumida a la denominación genérica, sino que el nombre del género remite tan sólo a una u otra dimensión del acto comunicativo realizado por el texto: pragmática en el caso del género epistolar, semántica en el de la novela de formación o sintáctica en el de la mayoría de formas líricas.

Esta idea constituye también el punto de partida para Jean-Marie Schaeffer en su decisiva aportación al estudio de las relaciones entre texto individual y género. Schaeffer distingue cinco niveles en el acto comunicativo realizado por el texto; los tres primeros (quien habla, a quien y con qué efecto) se refieren a las condiciones del acto, los dos restantes (qué se dice y cómo se dice) al mensaje emitido. Aunque el texto participa en los cinco niveles del acto comunicativo, la denominación genérica sólo aludiría a alguno de ellos, es decir, no es todo el texto el que queda subrogado a la identidad del género, sino tan sólo su participación en uno u otro nivel del acto comunicativo. Volviendo al ejemplo anterior, un texto es una carta

<sup>13</sup> Es la crítica que Gérard Genette dedica a uno de los principales representantes de la tipología textual, Klaus W. Hempfer. GENETTE, Gerard. *Introduction à l'architexte*. París: Seuil, 1979, pp. 78-82).

<sup>14</sup> RAIBLE, Wolfgang. «Was sind Gattungen?». *Poetica*, 1980, vol. 12, pp. 320-349 («¿Qué son los géneros? Una respuesta desde el punto de vista semiótico y de la lingüística textual»). En: GARRIDO GALLARDO, Miguel A. (ed.). *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco Libros, 1988, pp. 303-339).

por presentar determinadas características de enunciación, en cambio es una novela de formación por referir una determinada temática (evolución individual de un carácter a partir de la relación con su entorno) mediante una determinada forma de exposición (narración en prosa que acostumbra a seguir un orden cronológico lineal). También puede suceder que un texto reclame su pertenencia a dos denominaciones genéricas que aluden al mismo nivel del acto comunicativo, como ocurre con las formas líricas, que en su gran mayoría remiten al nivel sintáctico. Ello ocurre porque en realidad los aspectos designados por cada denominación son distintos aunque pertenezcan a un mismo nivel (así, un género lírico puede remitir al aspecto fonético o al métrico del nivel sintáctico). Schaeffer concluye que «les noms de genre, loin de déterminer tous un même objet qui serait *le texte* ou même un ou plusieurs niveaux invariants de ce texte, sont liés, selon les noms, aux aspects divers des faits discursifs»<sup>15</sup>. La relación de pertenencia entre texto y género es así sustituida por una diversidad de relaciones complejas y heterogéneas entre diversos aspectos del acto comunicativo y sus realizaciones textuales. Lo fundamental para lo que nos ocupa es que la relación texto-género cambia radicalmente si los niveles implicados son los del mensaje emitido o los de las condiciones del acto comunicativo. En el segundo caso, y sólo en el segundo, la relación texto-género puede considerarse verdaderamente ejemplificativa: cualquier narración es un ejemplo del género «narración» (*recit*) por investir plenamente las propiedades que caracterizan al género. La aparición de una nueva narración no modifica la imagen preexistente del género porque ésta alude sólo a las condiciones de enunciación del acto comunicativo y no a los rasgos temático-formales del discurso. Además, desde el momento en que es designado como narración, el texto queda ligado a prescripciones contrastivas que seleccionan algunos de sus rasgos para contraponerlo a las obras pertenecientes al género dramático<sup>16</sup>. Muy distinto es el caso de las clases de genericidad ligadas al acto discursivo del texto. Aquí, donde los niveles implicados son el semántico y el sintáctico, la aparición de un nuevo texto sí tiene la facultad de modificar la imagen del género, lo que sucede porque la identidad del género se basa en elementos sintagmáticos modificables. Dado que el texto no es ejemplo del género sino que, por el contrario, contribuye a transformarlo, conformarlo y modificarlo, Schaeffer denomina la relación genérica que se establece en este caso como relación modulativa.

La distinción entre relaciones ejemplificativas y modulativas se superpone en parte a la que hiciera Todorov entre género y especie<sup>17</sup>. Pero Schaeffer

<sup>15</sup> *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, op. cit., p. 119.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 167.

<sup>17</sup> TZVETAN Todorov. «El origen de los géneros». En *Los géneros del discurso*. Caracas: Monte Avila, 1991, pp. 47-64.



no puede limitarse a hacer esta primera división teniendo en cuenta la variedad de grados que se da dentro de la relación modulativa. Mientras en algunos géneros como el soneto el texto realiza tan plenamente los elementos atribuidos al género que casi parece reproducir una relación ejemplificativa, en otros como la novela picaresca o el cuento fantástico la obra responde sólo a una parte de los elementos constitutivos del género. Para hacer justicia a esta diversidad, Schaeffer ofrece una división en tres clases de relaciones modulativas que se mostrará poderosamente valiosa para el objetivo aquí perseguido. La primera, a la que pertenecería el mencionado ejemplo del soneto, sería la clase aplicativa. Se trata de una genericidad cercana pero no coincidente con la relación ejemplificativa, en la que los presupuestos del género son aplicados al género al modo de leyes regulativas<sup>18</sup>. En un lugar intermedio se sitúa la clase genealógica, donde los ejemplares del género mantienen vínculos textuales que los relacionan a través de la historia<sup>19</sup>. Dichos vínculos pueden manifestarse en forma de préstamos, influencias o elementos paratextuales (prólogos, títulos, etc). Pertenecen obviamente a la clase genealógica los llamados géneros históricos, en los que la obra individual no se presenta nunca como ejemplo del género, pero demuestra su pertenencia a éste por investir alguna de las propiedades asociadas al término genérico. Ya se trate de la novela pastoril, el relato de fantasmas o el drama isabelino, el género conserva su identidad a través de los elementos temático-formales que se repiten con constantes variaciones en un determinado corpus textual. En la clase genealógica la relevancia de la obra individual se mide precisamente por su capacidad para modificar la imagen del género heredada<sup>20</sup>.

Existe una tercera clase dentro de las relaciones modulativas, una clase en la que la distancia entre el texto individual y la identidad del término genérico aumenta hasta hacerse casi irreconocible su parentesco. Si en la primera clase o clase aplicativa el texto reproduce la práctica totalidad de los elementos comprendidos por el género, y si la clase genealógica se contenta

<sup>18</sup> Incluso los géneros que parecen reproducir sin excepción en cada texto todos sus elementos configuradores ceden un margen a la variación (*Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, *op. cit.*, pp. 167-171).

<sup>19</sup> Schaeffer amplía la definición del término «vínculo hipertextual» popularizada por Gérard Genette en *Introduction à l'architexte*, entendiendo este vínculo como «toute filiation plausible qu'on peut établir entre un texte et un ou plusieurs ensembles textuels antérieurs ou contemporains dont, sur la foi de traits textuels ou d'index divers, il semble licite de postuler qu'ils ont fonctionné comme modèles génériques lors de la confection du texte en question, soit qu'il les imite, soit qu'il s'en écarte, soit qu'il les mélange, soit qu'il les inverse etc.» (*Ibidem*, p. 174).

<sup>20</sup> Cabría añadir a lo dicho por Schaeffer que, como daba ya a entender Marie-Laure Ryan, el modelo de las familias de Wittgenstein es el idóneo para el estudio de los géneros genealógicos. RYAN, Marie-Laure. «On the why, what and how of generic taxonomy». *Poetics*, June 1981, vol. 10, nums. 2-3, pp. 109-126.

con realizar un grupo variable de los mismos, en la tercera clase, la que Schaeffer denomina analógica, la diferencia entre concepto genérico y texto individual puede llegar al extremo de que ni uno sólo de los elementos que integran la definición del género se manifieste en el texto. Los ejemplares de la clase analógica no están relacionados por vínculos hipertextuales como sucede en la clase genealógica, en lugar de ello su común filiación al género se ciementa en un parecido casual indeterminado. Como punto de referencia, este parecido precisa de un modelo ideal, una ficción metatextual a la cual contraponer los textos individuales. Dicho modelo ideal no encuentra jamás su realización en la obra, existe sólo como punto focal respecto al cual los textos individuales se sitúan a mayor o menor distancia para afirmar su pertenencia al género. En última instancia, el texto no necesita atestiguar un número mínimo de elementos genéricos para probar su filiación, basta con que sea colocado «en perspectiva» respecto al modelo ideal. Pertenecerían a la clase analógica las denominaciones genéricas que se plantean desde la literatura comparada para establecer relaciones que superan el ámbito de una determinada tradición. Es el caso por ejemplo del cuento filosófico cuando se aplica esta denominación como etiqueta que abarca no sólo el contexto europeo de autores como Swift o Diderot, relacionados por probados vínculos genealógicos, sino también a tradiciones tan remotas como la literatura budista<sup>21</sup>. Pero también en el interior de una misma tradición pueden surgir denominaciones genéricas que respondan a la clase analógica. En «Del texto al género»<sup>22</sup>, Schaeffer aduce en este sentido el caso extremo de la épica germánica: resulta imposible sintetizar un grupo de elementos temático-formales que caractericen este género y se manifieste en los textos individuales que reciben la denominación genérica. La épica germánica es una abstracción creada por la germanística a finales del siglo XIX que no se fundamenta en la existencia de vínculos genealógicos probados. Todas las evidencias demuestran la inexistencia de marcas textuales identificativas que permitan distinguir el género de otras formas genéricas pertenecientes al mismo contexto histórico como la épica artúrica<sup>23</sup>.

<sup>21</sup> *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, op. cit. p. 173.

<sup>22</sup> SCHAEFFER, Jean-Marie. «Del texto al género». En *Teoría de los géneros literarios*, op. cit., pp. 155-179; («Du texte au genre. Notes sur la problématique générique». *Poétique*, 1983, 53, pp. 3-18).

<sup>23</sup> Desde luego no es Schaeffer el primero en proponer la noción de modelo ideal o *Idealtyp* como principio regulativo de un término genérico. Autores como Erwin Leibfried (*Identität und Variation - Prolegomena zur kritischen Poetologie*, Stuttgart, Metzler, 1970, pp. 25-42) recurren ya al principio de un «modelo cognitivo» para explicar la formación y uso de las categorías genéricas más allá de la realidad histórica de su manifestación, es decir, a partir de la inferencia de una forma arquetípica. Por otra parte, la lingüística cognitiva ha superado desde hace tiempo la antigua noción de categoría entendida como el conjunto de propiedades compartidas por todos sus miembros. En su lugar propone que la identidad del conjunto dependa de un «prototipo» cuyas propiedades no se manifiestan necesariamen-

Con el propósito de incidir en las diferencias existentes entre la genericidad analógica, la genealógica y la aplicativa, Schaeffer se hace eco de la estética de la recepción y habla de una genericidad autorial y de una lectorial para designar los dos vectores del acto comunicativo que intervienen en la formación de la identidad genérica. La genericidad del texto depende en primer lugar del momento de su gestación, esto es, del cúmulo de elementos que componen el horizonte referencial de un autor y su época. Pero en el momento de su recepción por parte del lector, la cadena de relaciones en la que el texto se inserta ha sido prolongada, a su contexto original se ha sumado el tramo que va desde la gestación de la obra hasta su posterior recuperación. Schaeffer llama a esta genericidad mediatizada genericidad lectorial, pues en ella es el lector quien debe tomar conciencia del lugar que ocupa la obra en el conjunto de una determinada tradición genérica. El papel predominante de una u otra genericidad se hace notar en las tres clases de géneros modulativos. En los géneros regidos por la modulación aplicativa la genericidad autorial es la única que desempeña un papel relevante: el texto resulta de la aplicación consciente por parte del autor de unas reglas determinadas y la importancia del contexto de recepción queda minimizada. Por el contrario, los géneros subsumidos a una modulación analógica se atienen exclusivamente a la genericidad lectorial, como demuestra el ya mencionado ejemplo de la épica germánica. En esta clase de géneros el modelo ideal por el que se rige la identidad del género responde fundamentalmente a una creación del contexto referencial en el que se sitúa el receptor<sup>24</sup>. Pero es en la clase intermedia, la de modulación genealógica, donde el juego entre genericidad autorial y lectorial adquiere verdadero protagonismo. Aquí la formación del género es el resultado del encuentro entre la idea inicial establecida en el momento de aparición de la obra y la posterior recreación de la misma por parte

---

te en todos los individuos (ROSCH, Eleonor. «Principles of Categorization». En: ROSCH, Eleonor; BLOOM LLOYD, Barbara (eds.). *Cognition and Categorization*. Hillside: L. Erlbaum, 1978, pp. 28-48; LAKOFF, George. *Women, Fire, and Dangerous Things. What Categories Reveal about the Mind*. Chicago / Londres: The University of Chicago Press, 1987, pp. 58 y ss. También la moderna teoría de los sistemas o teoría empírica (*Systemtheorie*) ha estudiado los géneros literarios a la luz del constructivismo radical que caracteriza su planteamiento, esto es, como conceptos cuyos rasgos distintivos no deben rastrearse tanto en el texto como más bien en el proceso de reconstrucción de su sentido por parte del lector. (JÁNOS, László; REINHOLD, Viehoff. «Literarische Gattungen als kognitive Schemata». *Spiel*, 1993, n.º 12-2, pp. 230-251). A diferencia de lo que proponen estos distintos enfoques, Schaeffer está muy lejos de intentar hacer extensivo el modelo ideal al tipo de referente que manejan todas las categorías genéricas. Su exposición cede espacio a la convivencia de distintas lógicas clasificatorias y por lo tanto de distintas formas de relación texto-género.

<sup>24</sup> «les classes analogiques font abstraction de la variabilité des contextes parce qu'elles sont d'entrée de jeu lectoriales et que la question d'une eventuelle tension entre genericités auctoriale et lectoriale en peut se poser à leur sujet». SCHAEFFER, Jean-Marie. *Qu'est-ce qu'un genre littéraire*, op. cit. pp. 183-184.

del receptor. Para los contemporáneos de Racine sus tragedias eran clasificables bajo el mismo marbete genérico que las obras de Sófocles. Para el observador moderno, que posee una más amplia perspectiva sobre el desarrollo de la tragedia clasicista francesa, la coincidencia de los elementos temático-formales usados por ambos autores sólo resulta sostenible asumiendo una acepción menos restrictiva del concepto genérico<sup>25</sup>.

Si por un lado puede afirmarse que la distinción de Schaeffer entre relaciones ejemplificativas y modulativas plantea una respuesta al método de adscripción genérica empleado por la tipología textual, por el otro su definición de la clase analógica da cuenta de la problemática suscitada en la comparatística tras la superación del principio de influencia como último garante de las relaciones genéricas. Tanto la noción de intertextualidad propuesta por las corrientes postestructuralistas como la de transferencia formulada por la teoría de los polisistemas se postulan como medios de fundamentar los casos de analogía como objeto de estudio de la literatura comparada. Schaeffer, por su parte, da cabida a los fenómenos de analogía en su tipología de nombres genéricos postulando una clase de géneros cuya identidad no se deriva de las relaciones genealógicas contraídas entre sus miembros. Pese a la elegancia de su clasificación sistemática, no puede afirmarse sin embargo que la propuesta de Schaeffer resuelva de forma satisfactoria las contradicciones planteadas por los fenómenos de analogía. Afirma el autor francés que la identidad de los géneros analógicos depende de un modelo ideal cuyas características no necesitan ser refrendadas por el texto para que éste responda a la denominación genérica, y añade que ese modelo ideal es producto de una comunidad lectorial que lo proyecta de forma retrospectiva sobre una determinada tradición. Implica esta idea que el modelo es independiente de la configuración discursiva que presente el texto o, dicho de otro modo, que la obra no necesita acreditar la presencia de determinadas marcas textuales para recibir la denominación genérica. Esta clara desvinculación entre el modelo que presta su identidad al género y los textos individuales que reciben la denominación genérica plantea serias dudas acerca del sentido y la utilidad que cabe conceder a los géneros del tipo analógico. En efecto, la ausencia de elementos temático-formales compartidos por los textos pertenecientes a un mismo género

---

<sup>25</sup> El libro de Schaeffer ha inspirado trabajos posteriores consagrados a mostrar cómo el referente del nombre genérico se modifica en función del uso que le da su contexto de recepción. Así, MACE, Marielle. («Le nom du genre». *Poétique*, 2002, n.º 132, pp. 401-413) muestra cómo la denominación genérica del ensayo ha visto cambiar su sentido a lo largo de la historia a medida que variaban los niveles del acto comunicativo a los que hacía referencia el término genérico. Michael Gailliard constata también, a propósito del fragmento, «qu'il est vain de vouloir définir les genres de façon monolithique, puisque son unité se situe, telle est son originalité, du côté de la lecture» («Le fragment comme genre». *Poétique*, 1999 n.º 120, pp. 387-401, p. 401).

suscita inevitablemente el interrogante de si existe un criterio que regule el uso del término genérico. Resulta lícito preguntarse en función de qué argumentos se aplican las denominaciones «novela de formación» o «cuento filosófico» a determinados textos de las literaturas orientales y no a otros si efectivamente no existe vínculo alguno de dependencia entre el modelo ideal que presta su identidad al género y el conjunto de marcas textuales que presenta la obra individual. Por contra, la definición de los géneros analógicos propuesta por Schaeffer, implicaría un uso indiscriminado de los nombres genéricos, lo que en última instancia abocaría a los géneros analógicos a un irremediable relativismo.

Es necesario por lo tanto fijar un criterio de pertinencia para los nombres de los géneros analógicos si no se les quiere privar de todo valor descriptivo. Para dar con un posible solución a este dilema debemos retroceder al debate suscitado hace dos décadas —y nunca definitivamente resuelto— en el seno de las corrientes postestructuralistas con la difusión del principio de intertextualidad. La imagen del *intertexto* pretendía iluminar el hecho de que, en tanto que realización lingüística, todo texto asume la existencia de una infinidad de textos precedentes. Los rasgos textuales de una obra literaria remiten a los de obras anteriores, que a su vez remiten a los de otras en un proceso de asociación ilimitado<sup>26</sup>. Si bien el principio de intertextualidad ofrecía la posibilidad de superar la estrecha noción de influencia manejada por la comparatística tradicional permitiendo relacionar elementos afines entre los que no media una relación probada de influencia, también planteaba el riesgo evidente de una arbitraria asociación entre elementos heterogéneos. Como posible respuesta a este peligro, Jonathan Culler propuso en su momento el concepto regulador de la presuposición poética<sup>27</sup>. En tanto que acto comunicativo, el texto posee un enunciado cuya comprensión presupone ciertos conocimientos. Esas presuposiciones pueden ser de tipo lógico cuando se refieren a los juicios implicados en una afirmación o pragmático cuando lo presupuesto son informaciones que atañen al entorno del acto comunicativo. Culler denomina a las segundas también presuposiciones poéticas y alude con ellos a las informaciones cuyo conocimiento da por sentado el texto. De esta forma, los poemas de Baudelaire presuponen el conocimiento de determinadas convenciones del lenguaje lírico para poder subvertirlas. Siguiendo la argumentación de Culler, pertenecerían también a la clase de las presuposiciones pragmáticas las que atañen a las convenciones genéricas asumidas por el texto. Del mismo modo que una convención genérica puede funcionar como presuposi-

<sup>26</sup> GUILLÉN, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso, Introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*. Barcelona: Tusquets, 2005, pp. 287-289.

<sup>27</sup> CULLER, Jonathan. *The Pursuit of signs. Semiotics, Literature, Deconstruction*. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1981, pp. 100-118.

ción poética de un texto, también es cierto que un género literario asume a su vez la existencia de determinadas premisas poéticas. Es el caso por ejemplo de la fábula, cuyo éxito en el siglo de las luces se deriva de la finalidad instructiva que la ilustración concede a la literatura. Empleado en este sentido, el término de presuposición poética no coincide exactamente con el utilizado por Culler. Para empezar, a diferencia de lo que sucede con el texto, la denominación genérica no es un acto comunicativo cuyo éxito dependa de la previa asimilación de determinados códigos. Más bien se trata de una categoría que alude a características pertenecientes a distintos niveles del acto comunicativo realizado por el texto. Y, sin embargo, es evidente que esas características referidas por el nombre genérico están vinculadas a un determinado horizonte poético y que, por lo tanto, la denominación genérica asume los códigos poéticos de ese horizonte. Existe pues una serie de premisas impuestas por las convicciones poéticas de una determinada época en el uso de un término genérico, premisas que pueden considerarse las auténticas presuposiciones poéticas de una denominación genérica. Así, mientras la fábula encuentra su presuposición poética en la función didáctica que la Ilustración atribuye a la literatura, el drama burgués lo hace en la prioridad que la estética del sensualismo concede a la conmoción del espectador. Una presuposición poética está siempre ligada al horizonte poetológico de un contexto lectorial, pero no es necesariamente exclusivo de este. Ni la función didáctica ni la emotiva son exclusivas de la primera y la segunda mitad del siglo XVIII europeos. Sí lo son sin embargo las formas de manifestación que adoptan estos principios en el contexto de la literatura moderna occidental, donde la función didáctica resulta de una recuperación del *prodesse et delectare* horaciano al servicio del ideal filosófico racionalista, y la emotiva se propugna como consecuencia de un nuevo ideal artístico que desea emanciparse de la razón para fundar una estética como ciencia de los sentidos. Diremos en consecuencia que las presuposiciones poéticas se apoyan en categorías estructurales del texto literario reducibles a un tratamiento sistemático, pero que esas categorías se actualizan siempre gracias a la manifestación de componentes históricos irreductibles a ese mismo propósito sistematizador<sup>28</sup>.

Aunque toda denominación genérica implica la existencia de determinadas premisas poéticas que han condicionado su uso, esas premisas desempeñan una función distinta dependiendo del tipo de nombre genérico que las adopte. En los géneros que Schaeffer denomina genealógicos —los tradicionalmente llamados géneros históricos— la presuposición poética se

---

<sup>28</sup> Siguiendo a Eberhardt Lämmert (*Bauformen des Erzählens*, *op. cit.*, ver introducción), cabría añadir que la identidad de los géneros literarios tradicionales sólo puede trazarse a partir de esos componentes históricos y no de los elementos estructurales, razón por la cual una poética de los géneros se diferenciará necesariamente siempre de una tipología textual.

formula a través de componentes históricamente delimitados que a su vez se traducen en marcas textuales. La presencia de esas marcas textuales certifica la pertenencia del texto individual a la clase genérica, y sus variaciones son un indicio de la evolución que experimenta el género. Volviendo al ejemplo del drama burgués, la función emotiva (presuposición poética), expresada a través de la estética sensualista (componente histórico), se concreta en determinados elementos que afectan a la estructura dramática y a su contenido (marcas textuales), tales como el estatus social de los personajes o el nuevo sentido conferido a elementos tradicionales como la catarsis. Muy distinta es la relación que se establece entre la presuposición poética y los textos individuales en los llamados géneros analógicos. También en este caso las presuposiciones se expresan en forma de componentes históricamente delimitados. Pero en lugar de traducirse en marcas textuales concretas, los componentes históricos inspiran la concepción de un modelo ideal por el que se rige la identidad del género: reciben la denominación genérica todas las obras que se contemplan a la luz del modelo ideal sin necesidad de que contengan elementos específicos que acrediten la presencia de rasgos genéricos. Esta independencia entre la identidad del modelo genérico y la configuración discursiva de los textos es la causa del ya mencionado riesgo de relativismo que afecta a los géneros analógicos: a causa de su naturaleza virtual, el modelo genérico puede en principio ser proyectado sobre cualquier clase de variante textual sin importar cual sea su origen o configuración discursiva. Sin embargo, puesto que el modelo genérico se concibe a partir de las presuposiciones poéticas vigentes en un determinado contexto lectorial —aunque no exclusivas de él—, surge la posibilidad de que el texto asuma las mismas presuposiciones que han inspirado el modelo. De este modo, la proyección del modelo ideal no se adecuará en igualdad de condiciones a todos los textos, sino que privilegiará los surgidos al amparo de las presuposiciones poéticas que han conformado el modelo. Texto y modelo mantienen de esta forma una relación indirecta que facilita un criterio de pertinencia en el uso del nombre genérico.

Las denominaciones genéricas que la literatura comparada emplea apoyándose en el establecimiento de relaciones analógicas pueden someterse al mismo criterio de pertinencia. La novela designa una tradición genérica de la literatura occidental fundamentada en sólidos vínculos genealógicos. Sin embargo, aplicando la misma denominación al ámbito de la literatura universal, la crítica occidental desprende el término de su significación histórica como género narrativo originado en la literatura europea durante la baja edad media. Este uso del término genérico asume implícitamente la existencia de un modelo ideal dotado de una serie de rasgos específicos. Esos rasgos se basan no obstante a su vez en premisas poéticas que han mantenido su vigencia en la producción literaria durante determinados pe-

riodos históricos. De este modo, la proyección del modelo genérico «novela de formación» resulta de mayor pertinencia cuando se realiza sobre una obra que, aun careciendo de todo vínculo genealógico probado con la picaresca o la tradición alemana del *Wilhelm Meister*, esté condicionada por las mismas presuposiciones poéticas que conducen a la formación del modelo genérico. Por el contrario, el uso del nombre genérico pierde pertinencia cuando se aplica a un texto que escapa al influjo de esas presuposiciones. Es necesario puntualizar, sin embargo, que las presuposiciones poéticas no acotan la aplicación del nombre genérico: simplemente se limitan a establecer una pauta de preferencia que regula sus condiciones de uso. Desde el momento en que el crítico decide rebasar el ámbito de las relaciones textuales para establecer analogías entre elementos heterogéneos pierde valor la pretensión de un criterio que certifique de forma absoluta la validez de sus afirmaciones. Lo que las presuposiciones poéticas regulan no es por lo tanto la legitimidad en el uso del término genérico, sino más bien su operatividad: las conclusiones que cabe extraer del estudio comparativo de un género analógico serán más productivas cuanto mejor se adecue el modelo ideal a los textos sobre los que se proyecta. A tenor de lo expuesto resulta fácil comprender que el estudio de los géneros analógicos exige un riguroso conocimiento de las tradiciones poéticas para poder discriminar cuales son las presuposiciones que participan de forma decisiva en el surgimiento de una denominación genérica. En este sentido, hace ya algún tiempo que la comparatística ha ampliado su campo de investigación al estudio de las tradiciones poéticas<sup>29</sup>. Restan sin embargo por explorar las posibilidades que ofrece el cotejo de modelos poéticos diversos para el estudio de las denominaciones genéricas.

#### LA NOVELLE COMO GÉNERO ANALÓGICO

Por último quisiera ilustrar el modo en que el concepto de presuposición poética puede funcionar como criterio de pertinencia para los géneros analógicos a partir de un ejemplo concreto. El término *Novelle* aparece a finales del siglo XVIII en la literatura alemana para designar de forma bastante vaga una forma narrativa que se quiere continuadora de la *novella* o novela corta románica. Durante el siglo XIX el marbete genérico se aplica de forma indistinta a cualquier relato de extensión media siendo

<sup>29</sup> Buen ejemplo de ello es el pionero trabajo de Earl Miner que contrapone las tradiciones oriental y occidental con la intención de esclarecer principios elementales en la formación de una doctrina poética. Una de las principales conclusiones que Miner extrae de su estudio comparativo es que la doctrina de toda tradición poética se apoya siempre en el mayor prestigio de un género literario (*Comparative poetics, op. cit.*, p. 7). El mismo Schaeffer ha mostrado también algunas de las posibles líneas de trabajo que se le ofrecen a la poética comparada (SCHAEFFER, Jean-Marie. «De deux facteurs institutionnels de la différenciation générique». En *Textes et sens*. París: Didier, 1996, pp. 49-66).



imposible abstraer del inmenso corpus textual que recibe la denominación ningún rasgo identificativo concreto. Se consideran *Novellen* tanto las narraciones dramatizadas de Heinrich von Kleist como los cuentos fantásticos de Ludwig Tieck, las estampas realistas de Gottfried Keller o los relatos históricos de Gottfried Meyer: prácticamente toda la contribución de la literatura alemana decimonónica a la narrativa breve es susceptible de ser adscrita al género. Pero si algo singulariza la historia de la *Novelle* es el contraste entre este uso indiscriminado del término genérico para designar textos de toda condición y la existencia de una rigurosa doctrina teórica del género. Partiendo de las descripciones fragmentarias que proponen algunos autores del XIX (Friedrich Schlegel, Ludwig Tieck, Paul Heyse,...), la germanística planteó en su momento una definición dogmática de la *Novelle* como forma narrativa artísticamente elaborada y sujeta a una serie de rígidas prescripciones temático-formales. Contra toda evidencia textual se pretendió hacer válida esa imagen del género tanto para la narrativa alemana decimonónica como para su supuesta predecesora, la novela corta románica<sup>30</sup>. Aunque la evidente discrepancia entre esta concepción dogmática de la *Novelle* y la masa de textos que recibe la designación genérica impidió consensuar una única definición sistematizada del género, el amplio abanico de propuestas teóricas puede sintetizarse en un conjunto limitado de rasgos genéricos. Coincide la inmensa mayoría de teóricos del género en que la *Novelle* es una composición narrativa de extensión media que refiere un suceso inaudito mediante una trama organizada en torno a un punto central de inflexión (*Wendepunkt*) y/o a una *Pointe* final. Junto a estos elementos centrales que de un modo u otro están presentes en todas las aproximaciones teóricas al género existen también otros recurrentemente invocados por la crítica tales como el marco narrativo (*Rahmenerzählung*), los *Leit-motiv*, la distancia como forma de representación o la economía de medios. Con el paso del tiempo, el rigor normativo de esta definición fue relajándose y el ámbito abarcado por la denominación genérica se redujo al siglo XIX alemán e incluso a periodos más limitados de este como el realismo o la época de *Biedermeier*. Pero aun adoptando la variante menos restrictiva de la definición genérica o acotando el ámbito de estudio a un periodo histórico delimitado, resulta imposible reunir un conjunto de rasgos temático-formales que aglutine al conjunto de ejemplares pertenecientes al género. En la *Novelle* teoría y creación discurren por caminos dispares, lo que en principio parece privar a la denominación genérica de todo valor descriptivo. La imposibilidad de alcanzar una defi-

<sup>30</sup> En el caso de la novela corta románica el desacuerdo entre teoría y creación es tan palmario que ya en su momento Walter, Pabst (*Novellentheorie und Novellendichtung. Zur Geschichte ihrer Autonomie in den romanischen Literaturen*. Hamburgo: de Gruyter & Co, 1953) desmentía tajantemente la existencia de una forma pan románica de la novela, desautorizando de este modo uno de los presupuestos fundamentales en la teoría de la *Novelle*.

nición satisfactoria del género sería la causa de que la *Novelle* terminara perdurando a partir de un determinado momento sólo como problema, como un término poco operativo cuya sola mención invocaba el eco de enconadas polémicas. Pese a ello, no es menos cierto que el nombre genérico ha mantenido una considerable función orientativa en el conocimiento de la literatura alemana. Ello se debe a que, por muy inaprensible y problemático que se presente el concepto al análisis teórico, existen determinadas asociaciones que inevitablemente acompañan a su mención y contribuyen a emplazar cualquier texto en un horizonte concreto en cuanto es adscrito a la denominación genérica.

A tenor de las razones expuestas resulta fácil comprender por qué motivos el uso del término «*Novelle*» se rige conforme a la lógica propia de los géneros analógicos. Antes que remitir a una forma genérica transmitida de unas generaciones a otras y aplicada de forma consciente por los autores de su época con determinados fines artísticos, el término «*Novelle*» alude a una entidad ideal concebida por una comunidad de lectores. Su referente no es un conjunto de rasgos genéricos que puedan ser reconocidos en la obra individual en forma de marcas textuales, sino el modelo proyectado retrospectivamente por un determinado horizonte lectorial. La identidad de ese modelo genérico comienza a esbozarse a comienzos del siglo XIX, cuando algunos autores empiezan a emplear el término *Novelle* para hacer referencia a una supuesta tradición románica de la que se creen sucesores. El modelo ideal no alcanza sin embargo su formulación definitiva hasta que un siglo más tarde la germanística completa su paulatino proceso de cristalización. Sólo entonces termina la *Novelle* de perfilar la imagen por la que es aún hoy reconocida. Resulta evidente, por lo tanto, que el estudio de la *Novelle* debe partir de criterios distintos a los que rigen para otros géneros contemporáneos como el relato de detectives o el cuento maravilloso. En el caso de estos últimos, las obras pertenecientes a un mismo género están vinculadas por relaciones genealógicas demostradas por la existencia de elementos textuales compartidos. En la *Novelle* las relaciones entre los textos son sólo de analogía con respecto a un modelo ideal que no obtiene nunca la plena realización. Por ello, para ser designado como «*Novelle*», un texto no necesita presentar una serie de rasgos concretos, basta con que el contexto de recepción lo sitúe a la luz del modelo ideal.

Genericidad analógica y genealógica no son categorías excluyentes para Schaeffer, ambas clases de lógicas suelen convivir en el uso de un mismo término genérico, pero hay siempre una que tiene predominancia sobre la otra. También en el caso de la *Novelle* es posible apuntar casos aislados de relaciones genealógicas entre los ejemplares del género, como la evidente impronta del *Decamerón* en *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* de Goethe o el *Phantasmus* de Ludwig Tieck. Estos vínculos no son sin embargo determinantes en la formación de la identidad genérica como tampoco lo es la recupe-

ración de ciertos motivos de la narrativa romance en los relatos de Heinrich von Kleist, Achim von Arnim o Paul Heyse. Por contra, la genericidad analógica de la *Novelle* permite explicar muchas de sus particularidades. Para empezar, la *Novelle* no está sometida al proceso de evolución histórica que caracteriza a los géneros genealógicos. La dinámica entre tradición e innovación no interviene aquí como lo hace en los géneros convencionales, donde la modificación de los rasgos genéricos por parte del autor propicia la transformación de la identidad genérica. La identidad de los géneros analógicos escapa a este proceso evolutivo porque en ellos la conciencia genérica del autor no desempeña una función relevante. Se explica así que la definición de la *Novelle* propuesta por Paul Ernst a finales del siglo XIX no difiera en lo sustancial de la que ya había formulado Friedrich Schlegel un siglo antes. Otro rasgo singular de los géneros analógicos que se ve refrendado en la *Novelle* es la invocación de unos textos ejemplares como ilustración arquetípica del ideal proyectado por el modelo genérico. La teoría de la *Novelle* localiza esos textos ejemplares fundamentalmente en la obra de Boccaccio y Cervantes. Tanto el *Decameron* como las *Novelas Ejemplares* son mencionados en las diferentes definiciones del género como realizaciones paradigmáticas del ideal genérico. Tan importante es su influencia en la teoría de la *Novelle* como exigua en la narrativa alemana decimonónica, una circunstancia que abunda en la radical discrepancia entre teoría y creación que caracteriza a los géneros analógicos.

Concluiremos pues que el modo en que la teoría de la *Novelle* maneja el término genérico desde comienzos del siglo XIX no difiere en lo sustancial del que asume la moderna comparatística cuando adscribe a un mismo género textos pertenecientes a tradiciones entre las que no median vínculos probados de préstamo o influencia. Pero el reconocimiento de la genericidad analógica como principio fundamental por el que se rige el término «*Novelle*» no basta para solventar las dificultades que entraña su uso. Dado que la identidad del género depende de un modelo ideal que no alcanza nunca la plena realización en el texto, surge el interrogante de si existe algún criterio que limite el uso del término genérico o si este puede aplicarse a todo tipo de texto con independencia de cual sea su origen o configuración discursiva. Es aquí donde interviene el concepto de presuposición poética como complemento a la tipología de lógicas genéricas propuesta por Schaeffer. Pues si bien es cierto que el texto no necesita refrendar los componentes del modelo ideal para justificar su pertenencia a la *Novelle*, no lo es menos que los elementos del modelo están vinculados a un contexto histórico condicionado por una serie de presuposiciones poéticas. Se plantea así la posibilidad de establecer un criterio de pertinencia en el uso del término «*Novelle*» que privilegie la proyección del modelo ideal sobre los textos que comparten sus mismos presuposiciones poéticas. De entre los múltiples factores que pudieron condicionar la concepción de un modelo

genérico de la *Novelle* a comienzos del siglo XIX hay dos que destacan por su decisiva incidencia en el progresivo reconocimiento artístico de los géneros narrativos. Se trata de la preeminencia concedida a la forma dramática y del tópico de la ilusión. Del primero da constancia Pierre Bourdieu en su conocido trabajo sobre las reglas de arte cuando muestra cómo el género dramático mantiene una clara hegemonía en el campo literario francés hasta finales del siglo XIX<sup>31</sup>. De forma aún más acusada que en Francia, en Alemania el escritor de prestigio encuentra sólo auténtico reconocimiento artístico en los géneros escénicos, teniéndose las formas narrativas en la mayoría de los casos por una simple forma de entretenimiento bien remunerada. En este contexto, no debe extrañar que cualquier intento de dignificación de los géneros narrativos pasara por una emulación de la estructura dramática y una renuncia a los vicios comúnmente asociados al relato: ausencia de rigor compositivo, ingerencia de la digresión, falta de exigencia formal, vulgar naturalismo<sup>32</sup>. También en la teoría de la *Novelle* son constantes las alusiones directas o indirectas al modelo compositivo del drama y en concreto a los tópicos más divulgados de la poética aristotélica. En este sentido, la crítica ha señalado ya el evidente paralelismo entre la estructura dotada de un punto central de inflexión y una *Pointe* final que prescribe la teoría de la *Novelle* y la forma de organización dramática descrita por Aristóteles con sus nociones de peripecia y anagnórisis<sup>33</sup>. Además de la estructura dramática, el modelo ideal de la *Novelle* toma como elemento fundamental de referencia una tradición poética exclusivamente narrativa que se retrotrae al último tercio del siglo XVIII. Muchos de los tópicos que recorren la teoría decimonónica de la *Novelle* se manifiestan ya en el creciente interés del siglo anterior por las formas narrativas<sup>34</sup>. La paulatina irrupción de un nuevo sentido de la verosimilitud, reflejado en la crítica de una narrativa exclusivamente instructiva y en la valorización del verismo histórico y psicológico, está en la base de un nuevo criterio

<sup>31</sup> BOURDIEAU, Paul. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1995, pp. 175-185.

<sup>32</sup> En cualquiera de las formulaciones que experimenta a largo del siglo, el modelo ideal incorpora el propósito, más o menos explícito, de marcar distancia respecto a la tradición narrativa recurriendo a conceptos poéticos importados de la estructura dramática. La referencia al modelo dramático se hace explícita en múltiples testimonios desde mediados de siglo, entre los que destaca el de Theodor Storm, quien llegó a definir la *Novelle* como hermana del drama (STORM, Theodor. *Sämtliche Werke*. Goldammer, Peter (ed.). Berlín: Aufbau, 1992, vol. 4, pp.634-635).

<sup>33</sup> WEING, Siegfried. «Aristotelian Foundations of German Novella Theory». *Seminar*, 1998, n.º 34, pp. 45-62; RATH, Wolfgang. *Die Novelle*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2000, pp. pp. 27-35.

<sup>34</sup> HERBST, Hildburg. *Frühe Formen der deutschen Novelle im 18. Jahrhundert*. Berlín: Erich Schmidt, 1985, pp. 155-157; DEDERT, Hartmut. «Vor einer Theorie der Novelle. Die Erzählung im Spiegel der aufklärerischen Gattungsdiskussion». *ZDP*, 1993, n.º 112 / 3, pp. 481-508 (pp. 491 y ss.).

estético que cifra en la ilusión de realidad su más alto valor<sup>35</sup>. Si es Diderot quien de forma más clara defiende la paulatina sustitución de la *belle nature* por la *vraie nature* para la literatura francesa<sup>36</sup>, Jakob Engel y Justus Möser se hacen eco en el ámbito germano de esta preocupación por la capacidad de la obra literaria para suscitar la ilusión de realidad. Los intentos posteriores de definir el contenido de la *Novelle* por su fijación a un suceso real o por la síntesis de lo verosímil y lo inaudito (de lo subjetivo y lo objetivo, de ideal y naturaleza...) no hacen sino prolongar tópicos tradicionalmente aplicados a la narrativa breve<sup>37</sup>. Al mismo tiempo, el interés por la ilusión de realidad que suscita el relato remite a otro gran tópico aristotélico, el de la verosimilitud, al que frecuentemente se alude también en la teoría decimonónica de la *Novelle*. Se trata, en definitiva, de preocupaciones a las que no podía sustraerse ningún posicionamiento teórico sobre el relato breve en el contexto poetológico de la literatura alemana entre los siglos XVIII y XIX.

La primacía de la forma dramática y la función referencial del relato constituyen por lo tanto los principales elementos referenciales en los que se inspira la definición de la *Novelle*. Pero al mismo tiempo, estos elementos se basan en presuposiciones del relato cuya vigencia se extiende a la producción narrativa de toda una época: mientras la primacía de la forma dramática se traduce en la importancia de la trama como elemento vertebrador de la narración, el tópico de la ilusión narrativa tiene su continuidad en la función referencial que asume al relato como forma de representación literaria destinada a reflejar la realidad inmediata. Tanto el peso estructural de la trama como la función referencial del relato son presuposiciones que mantienen su influjo sobre la narrativa durante todo el siglo XIX y empiezan sólo a ver limitada su impronta con la irrupción de las vanguardias. Es posible establecer por lo tanto un vínculo indirecto entre el modelo ideal de la *Novelle* y los textos individuales, teniendo en cuenta que ambos quedan relacionados a través de los prejuicios y convenciones poéticas que conforman su horizonte histórico. De este modo, la proyección del modelo ideal selecciona preferentemente los textos condicionados por las presuposiciones poéticas que han inspirado sus propios componentes. Por el contrario, el modelo ideal del género pierde pertinencia cuando se proyecta sobre narraciones en las que tanto el peso estructural de la trama como la función referencial del relato han dejado de ser elementos relevantes para la interpretación del texto, como sucede por

<sup>35</sup> DIECKMANN, Herbert. «Die Wandlung des Nachahmungsbegriffs». En *Poetik und Hermeneutik*. Fink: Munich, 1983, n.º 3, pp. 28-59.

<sup>36</sup> En el epílogo a *Les Bijoux indiscrets*, cuya traducción al alemán apareció en Zürich en 1772 como *Moralische Erzählungen und Idyllen von Diderot und S. Gessner*.

<sup>37</sup> De forma explícita invoca Schleiermacher a Diderot para refrendar el horizonte realista de la *Novelle*: (SCHLEIERMACHER, Friedrich. *Tagebuch 1799-1800*, recogido en Wilhelm Dilthey. *Leben Schleiermachers*. Berlin: Ermann Mulert, 1870, vol. 1, p. 116).

ejemplo con los textos de autores como Franz Kafka o Robert Musil. Dado el carácter virtual del modelo genérico, nada impediría en principio estirar el sentido de sus componentes hasta adecuarlo a la obra de estos autores<sup>38</sup>. Ello no es óbice sin embargo para conceder un mayor grado de pertinencia en la adecuación del modelo ideal a los textos que asumen como principios elementales de la narración las mismas presuposiciones que han determinado la formación del modelo. Así, a pesar de su naturaleza eminentemente virtual, el modelo ideal de la *Novelle* conserva un valor descriptivo y detenta una importante función heurística como herramienta interpretativa del texto. Buena prueba de ello es que todavía hoy el término «*Novelle*» circula como marbete genérico que crea una no por difusa menos cierta expectativa en el lector, condiciona inevitablemente el conocimiento de la narrativa alemana del XIX y ubica los textos que responden a la denominación genérica en su contexto de procedencia.

El ejemplo de la *Novelle* permite poner de manifiesto que los nombres genéricos que se apoyan en el establecimiento de relaciones analógicas necesitan recurrir a un criterio de pertinencia para conservar un valor descriptivo, siendo posible localizar ese criterio en la presuposición poética. En el caso de que modelo y texto compartan unas mismos presupuestos se establece entre ambos un vínculo indirecto que favorece la proyección del modelo genérico. Esta solución permite superar en buena parte los riesgos que plantea la analogía como procedimiento asociativo y de este modo se ofrece a la comparatística un instrumento de gran utilidad para el cotejo de tradiciones genéricas entre la que no median vínculos textuales probados. El caso de la *Novelle* reviste un especial interés porque durante más de un siglo la crítica especializada ha sostenido un estéril debate acerca de la auténtica identidad del género, siendo finalmente incapaz de alcanzar una definición consensuada del mismo. La imposibilidad de superar la brecha entre teoría y creación parecía abogar en un principio a favor del definitivo descrédito del término «*Novelle*» dada su nula operatividad, pero los hechos corroboran que pese a todo el nombre genérico continúa desempeñando una poderosa función ilustrativa para el gran público. La constatación de que el referente del término genérico es un modelo ideal y de que aun así es posible fijar un criterio de pertinencia para su uso permite por un lado explicar por qué razón el término *Novelle* conserva todavía hoy un importante valor descriptivo y por el otro dejar constancia del gran partido que puede sacar la comparatística moderna al campo de la poética comparada.

Fecha de recepción: 24 de noviembre de 2008

Fecha de aceptación: 10 de marzo de 2009

---

<sup>38</sup> Así lo pone de manifiesto Benno von Wiese en su análisis de *Der Hungerkünstler* de Kafka cuando pone a prueba la noción de «suceso» inaudito en la interpretación de un texto en el que nada «sucede» (*Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka*. Düsseldorf: Bagel, 1969, pp. 33-46 y 134-153).